EN EL «MAELSTROM» DE ESCRIBIR «LA PIANISTA» DE ELFRIEDE JELINEK A LA LUZ DE LA TRANSPOSICIÓN CINEMATOGRÁFICA DE MICHAEL HANEKE

POR LUIGI REITANI

> Michael Haneke escribió un guión, primero para otro director, luego lo tomó para sí mismo e hizo una película basada en uno de mis libros. Por lo tanto, tomó algo que yo había escrito como base para sus cálculos y planes, y estos planes precisos (¡es casi increíble cuánto hay que calcular y tener en cuenta al escribir una película! Fracasé ya en los primeros cinco segundos, porque espero que una acción, un acontecimiento, me lleve de la mano y me guíe, de modo que no sé adónde voy; y esto, como dije, lo exijo, no simplemente lo permito), estos planes precisos apuntan a una inmensidad, a una inmensidad donde todo es posible y nada. Los restos de la vida son arrojados a ella y se organizan en una hermosa vorágine que fluye en una dirección determinada, o son escupidos en una rotación vertiginosa, igual que quienes no logran vivir son escupidos por la vida, o se desechan a sí mismos. Basura. Erika Kohut.
>
> E. JELINEK, *A lo largo del tiempo*

Desde su debut con la novela «pop» *wir sind lockvogel baby!* (¡*Somos el hazmerreír, nena!,* 1970), un irónico y divertido collage de estereotipos extraídos del argot juvenil, Elfriede Jelinek, nacida en Mürzzuschlag (Estiria) en 1946, apareció en la escena literaria en lengua alemana como una escritora difícil de clasificar, dividida entre la atención a los fenómenos sociales y la experimentación lingüística, siguiendo un camino ya trazado en Austria por el *Wiener Gruppe* de H.C. Artmann y Konrad Bayer, que en aquellos años encontró un nuevo alimento en Graz, en el círculo del *Forum Stadtpark*. En todo caso, se trataba de un estilo inusual y agresivo, que le valdría a la escritora la reputación de *enfant terrible de la* nueva literatura austriaca: una reputación consolidada en los años setenta por su compromiso político (con su afiliación en 1974 al Partido Comunista Austriaco, del que se separaría en 1991), por sus intervenciones ensayísticas sobre los mitos de la cultura de masas, del debate sobre la relación entre arte y política, provocado por una carta abierta a Peter Handke y Alfred Kolleritsch, publicada por la revista «manuskripte» (el órgano más importante de la vanguardia en Austria), y sobre todo por las novelas y obras de teatro posteriores. Si en *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (Michael. Un libro para jóvenes destinado a la sociedad infantil, 1972) el interés seguía centrado en los modelos propuestos por la televisión y su impacto en el comportamiento juvenil, la novela *Die Liebhaberinnen* (Los amantes, 1975) ejemplificó, a través del destino de dos mujeres de clase trabajadora, los mecanismos de control y opresión en la sociedad de masas del "bienestar" y el consumo, demoliendo el mito del amor y el matrimonio. Mientras que *Die Ausgesperrten* (Los excluidos, 1980) esbozó un retrato despiadado de la clase media-baja austriaca de la década de 1950, demostrando —en la historia del exterminio de una familia, basada en una noticia— la atención de la autora a las posibilidades que ofrecía el género *noir*. Simultáneamente, Jelinek se dedicó a traducir a autores como Thomas Pynchon y a escribir intensamente para el teatro, con obras que, en su experimentación

radical —rechazo de la psicología, montaje de citas, reducción de personajes a voces estereotipadas—, marcaron un nuevo camino para la dramaturgia contemporánea.

Sin embargo, fue recién con la publicación de la novela *Die Klavierspielerin* (La profesora de piano, 1983) que la autora logró un reconocimiento crítico incondicional y conquistó a un público más amplio. Las razones de este éxito se deben en parte a la sensibilidad de los temas abordados y a los posibles componentes autobiográficos de la obra. La atención de la prensa se desplaza así del texto a la figura de la escritora, resaltando las similitudes con la protagonista de la novela (su formación musical, su convivencia con su madre, el internamiento de su padre en un hospital psiquiátrico). Un mecanismo similar caracterizará -después de la extraordinaria prosa lírica de *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* (Oh naturaleza salvaje, salvémonos de ella, 1985)- la recepción de la novela *Lust* (El deseo, 1989), fomentando la incomprensión (particularmente extendida en Italia, donde este libro será la primera traducción de una obra de Jelinek) de un erotismo "femenino", en la estela de autoras como Almudena Grandes o Alina Reyes. La reciente adaptación cinematográfica de *La pianista*, dirigida por Michael Haneke y premiada en Cannes en 2001, también ha despertado un renovado interés por la escritora, llevando incluso la novela de nuevo a las listas de los más vendidos en Alemania.

En realidad —como se desprende incluso de una lectura superficial de los textos— Elfriede Jelinek tiene poco que ver con dicha tendencia (en parte inventada por los propios medios) y persigue, incluso en sus novelas, caracterizadas principalmente por escenas de sexualidad cruda, intenciones y objetivos completamente distintos de la emancipación de un supuesto erotismo femenino. Sin embargo, es un hecho que la notoriedad alcanzada con *La Pianista* y *El Deseo* ha convertido a la autora en una figura pública, a menudo entrevistada por la prensa o interpelada en encuestas de opinión, y por ello expuesta a las repercusiones de la fama. Jelinek fue así el blanco de una violenta campaña política desatada por el FPO (el partido

nacionalista austriaco de Jörg Haider) contra los intelectuales "indeseables" en Austria, y al mismo tiempo reaccionó al pesado clima creado en el país por el avance de este partido con tendencias xenófobas y autoritarias: tanto a través de posiciones públicas e intervenciones en la prensa, como a través de textos literarios llenos de alusiones políticas, como en el monólogo *Das Lebewohl* (La despedida, 2000), en el que el propio Haider es llevado al escenario. Más allá de esta atención a la situación política, sus últimas obras están dominadas por una reflexión sobre la dramática historia de la Austria del siglo XX y sus repercusiones en el presente, utilizando una técnica narrativa que explota cada vez más los patrones y temas de la novela negra. La monumental *Die Kinder der Toten* (Los niños de los muertos, 1995), sin duda su novela más ambiciosa, no duda en presentar vampiros y muertos vivientes en una alegoría grotesca y aterradora del país. En *Gier (Avaricia, 2000), un* apuesto policía de provincias se transforma en un asesino sexual, una crítica mordaz de los nuevos mitos de la belleza y el deporte (también central en la obra *Sportstuck, 1998*).

En comparación con estas últimas pruebas *La pianista* presenta una coherencia narrativa que se desenreda gradualmente en la exploración estética de la autora. La primera parte, centrada en la relación de Erika Kohut con su madre, es seguida en la novela por su atormentada historia de amor con su alumno Walter Klemmer. Mientras que la secuencia cronológica de la primera parte se ve interrumpida por frecuentes incursiones en la infancia y juventud de Erika —en las que, significativamente, la protagonista nunca es llamada por su nombre y se convierte en un sujeto metaindividual, definido por el pronombre ELLA (resaltado tipográficamente)—, en la segunda parte, la trama sigue las vicisitudes del personaje y la catástrofe final de una manera casi clásica. Esta estructura narrativa se acentúa en la adaptación cinematográfica, que borra las referencias al pasado de Erika y esencialmente establece la historia comenzando con

su encuentro con Klemmer (quien en la novela ya es uno de sus alumnos).

A primera vista, una lectura psicológica o psicoanalítica del texto podría parecer legítima. La relación entre madre e hija parece ser un modelo ejemplar de *double-bind,* una relación simbiótica patológica: para la madre, Erika es una clara sustituta de su marido (no es casualidad que ambas duerman en la misma cama), sobre quien proyecta las expectativas y frustraciones de la vida; para la hija, la anciana es una instancia irrevocable, a la que debe adaptar sus propios deseos y comportamientos. Desde esta perspectiva, el intenso cortejo de Klemmer aparece como un factor perturbador destinado a ser eliminado, y las desviaciones sexuales de la hija, una patología indudablemente atribuible a la falta de desarrollo de una individualidad autónoma. Si el voyeurismo de Erika puede interpretarse como un intento de tomar conciencia de su propia sexualidad femenina y, al mismo tiempo, negarla, sus prácticas de automutilación —las únicas capaces de procurarle placer— son actos simbólicos con valor de (auto)castración y (auto)desfloración, en los que la mujer "produce" su propia feminidad al dividirse en dos, al asumir un rol sexual agresivo consigo misma (no es casualidad que el primer instrumento utilizado para estas prácticas sea la navaja de su padre). Esta interpretación encuentra apoyo en el apellido de Erika, que podría referirse al teórico del narcisismo Heinz Kohut, y por tanto a los estudios sobre la sexualidad femenina conocidos por el autor.

Se ha observado, sin embargo, que dicha lectura no aporta nada sustancialmente nuevo a lo ya contenido en la novela. De hecho, las alusiones a patrones (y estereotipos) psicoanalíticos ya están presentes de forma irónica en el texto. Incluso se podría considerar a *La Pianista* una parodia de los estudios psicoanalíticos o de la literatura popular sobre la relación madre-hija. Reducir la novela únicamente al tema del *doble vínculo* se dificulta, además, por la importancia de la compleja historia del cortejo de Walter Klemmer en la trama. Aquí también, la autora quizá disfrute jugando con clichés típicos de la novela

sentimental. El amor del joven por su profesora de piano se revelaría así un *persiflage* irónico de una historia "clásica" de seducción erótica entre profesor/a y alumno/a. Sin embargo, al jugar exclusivamente con esta historia, Michael Haneke ha logrado crear una película que es todo menos sentimental.

Una lectura que haga justicia a la compleja estructura de la novela (y a su calidad estética) debe, sin embargo, ir más allá de la trama narrativa y sus posibles implicaciones autobiográficas. En primer lugar, es importante subrayar la profundidad de los motivos literarios en juego, empezando por el de la pianista. Erika Kohut no es la primera intérprete musical surgida de la pluma de la autora. Anna, en la novela *Los excluidos,* ya era una virtuosa fracasada, asfixiada por el opresivo ambiente familiar, mientras que el drama *Clara S.* (1978) presentó a una inusual Clara Schumann entre sus protagonistas, quien al final de la obra (que presenta, entre otros personajes, a Gabriele D'Annunzio, en un singular anacronismo) estrangula a su marido. Aquí también, la autora se deleita en revertir patrones consolidados, subvirtiendo el cliché de Schumann como una artista que sacrifica su expresividad en nombre de las leyes del patriarcado. Al final del drama, la mujer anuncia, retomando la visión romántica de los "desiertos de hielo", un programa estético en el que el arte es una renuncia a la vida, y la existencia del artista es aislamiento y ascetismo.

Erika Kohut, sin embargo, no es una virtuosa reñida con el mundo de lo útil, ni busca la perfección en el piano, algo que de otro modo sería inalcanzable en la vida. Su carrera como pianista (aunque en realidad solo es profesora de piano) parece planificada, fruto de las ambiciones sociales de su madre. Los extenuantes ejercicios a los que se vio obligada a someterse la han distanciado de la vida, pero solo para llevarla a un salón pequeño burgués lleno de baratijas. En lugar de despreciar a las masas ajenas a la estética, Erika envidia a quienes pueden permitirse usar la ropa que ella se ve obligada a comprar en secreto, mientras que de niña se vengaba con pequeñas indignidades

por los sacrificios que soportó. El ascetismo estético aparece simplemente como una represión de los instintos corporales, que se desquitan manifestándose de la forma más cruda.

Esta burla flagrante del mito del pianista como manifestación absoluta del genio estético se ve, sin embargo, compensada en el texto por frecuentes citas musicales. En la conversación que mantuvo con Klemmer durante un descanso de un concierto, Erika se refiere a la música romántica de Schubert y a un ensayo de Adorno sobre la «disolución de la conciencia» en Schumann (págs. 78-80; 72-73). En su razonamiento, el arte se opone a la salud burguesa y, por lo tanto, es sinónimo de enfermedad. Erika casi puede presumir del internamiento de su padre en el famoso hospital psiquiátrico Steinhof de Viena. En la película de Haneke, este diálogo adquiere una importancia que en la novela se ve decididamente relativizada por la ironía de ciertos pasajes. El director también utilizó un pasaje de *Winterreise* (Viaje de invierno) de Schubert como leitmotiv, de una forma que la novela ignora (que, como veremos, menciona este ciclo musical). Sin embargo, esta interpretación tiene cierta justificación. Aunque la música la ha aplastado, Erika comprende que este arte no está del lado "de los vencedores" y que es capaz de expresar su destino.

La relevancia de los temas musicales en la obra de Elfriede Jelinek se puede rastrear en parte hasta la educación de la escritora, habiendo estudiado en el Conservatorio de Viena, graduándose en órgano. Tal viaje biográfico no es una excepción en la literatura austriaca de la segunda mitad del siglo XX, y de hecho parece ser un hilo conductor entre varios autores, empezando por Thomas Bernhard. En el mismo año que *La pianista,* Bernhard publicó *El derrotado*, su novela más endeudada con un tema musical, centrada en la figura del pianista Glenn Gould. Justo un año antes, otro autor austriaco, Gert Jonke, en su libro *Das Erwachen zum gross en Schlafkrieg* (Despertar para la gran guerra del sueño, la tercera parte de la trilogía *Der ferne Klang* [El sonido distante]), había retratado la figura de un compositor amenazado por su propio arte. La singular coincidencia de estas obras

ciertamente no es casualidad. La reflexión sobre la música y la presencia de poéticas y temas musicales parecen ser un rasgo distintivo y característico de la literatura de la Segunda República Austriaca: desde Heimito von Doderer hasta Ingeborg Bachmann, desde Ernst Jandl hasta Marlene Streeruwitz. Pero lo importante es destacar que, en las obras citadas, la música se transforma de un modelo paradigmático del arte absoluto —como en la poética de la modernidad— en una amenaza existencial. Desde esta perspectiva también, Haneke se revela como un sutil intérprete en su transposición cinematográfica. Al situar la feroz venganza de Erika contra la estudiante que pudo superarla en habilidad en el ensayo de fin de curso en el centro de la trama de la película (un episodio que en la novela aparece de forma totalmente marginal y de una forma muy diferente [véanse las págs. 173-178; 167-171]), el director subraya la conexión entre el aprendizaje artístico y la cruel mutilación corporal.

En su novela, Elfriede Jelinek no se limita a retratar el entorno pequeñoburgués de la familia Kohut, donde la dedicación forzada a la música coexiste con noches de televisión, cenas hipercalóricas, libretas de ahorros escondidas entre la ropa sucia y muestras de buena voluntad. Las predilecciones sexuales de Erika llevan al lector a barrios de la capital austriaca poco frecuentados por turistas y rara vez representados en las representaciones coreográficas vienesas, entre inmigrantes turcos, suburbios obreros y espectáculos de *peep-show* sórdidos. *La pianista* se presenta así como una novela metropolitana, que derriba muchos estereotipos de consumo sobre Viena y nos permite reconocer ciertas transformaciones en la sociedad austriaca, empezando por el fenómeno de la inmigración. En este caso, la comparación con la película también resulta esclarecedora. Haneke prescinde de un entorno "histórico" y traslada la historia al año 2000. El Prater, escenario de los vagabundeos voyeuristas de Erika, es sustituido por un autocine, los *peep-show* suburbanos por un sex shop en un centro comercial, mientras que la actividad deportiva de Walter Klemmer —quien en la novela practica piragüismo y busca consuelo en

la naturaleza lejos de la capital— se traslada a una pista de hockey sobre hielo a pocos pasos del invernadero. Así, Viena aparece en la película como una ciudad mucho menos abandonada que en la novela, anterior a la renovación urbana que siguió a la caída de las fronteras con Europa del Este. Sin embargo, la importancia del entorno metropolitano permanece inalterada, del cual Erika es, tanto en la película como en la novela, un producto significativo. En todo caso, el guión de la película acentúa la violencia que se esconde tras la brillante fachada del entorno urbano.

Sin embargo, la atención de Jelinek al detalle sociológico y sus implicaciones simbólicas no debe llevar a creer —al igual que la ostentosa exhibición de patrones psicoanalíticos en las caracterizaciones— que *La Pianista* es una novela con un enfoque realista. Más allá de la relevancia de los motivos, la trama y la ambientación, el núcleo central de la obra reside en el incesante flujo metanarrativo y la mezcla lingüística con la que está construida. Toda la acción se narra a través de un filtro irónico y sarcástico, que emplea continuamente símiles, metáforas y juegos de palabras, a menudo irrepetibles en la traducción. Desde la primera página, madre e hija se caracterizan con fórmulas mordaces. Erika es comparada con un "ciclón", un "pequeño terremoto" (la definición de la madre) y una "multitud de hojas otoñales", mientras que su madre se convierte en "inquisidora y pelotón de fusilamiento en la misma persona" (p. 11; 5). El tiempo de la hija es "un molde de yeso" (p. 14; 8), y ella misma es "un insecto atrapado en ámbar" (p. 22; 15). La intromisión de la madre en el mundo de su hija evoca la imagen de la cuchilla de una picadora de carne (p. 30; 24). "La madre azor y la abuela ratonera impiden que la niña a su cuidado abandone el nido" (p. 42; 36). Durante sus andanzas, Erika ve los caminos como "gargantas montañosas" que se abren y cierran, y su rostro se transforma en "¡una señal de tráfico clavada en el paisaje que indica que debemos avanzar!" (págs. 52-53; 46). Para Klemmer, sin embargo, la posible experiencia erótica con la profesora madura se asemeja a conducir un Opel Kadett para una

conductora novel a la que, como máximo, se le permite un coche pequeño (págs. 72-73; *66)*.

Este torbellino incesante de definiciones, comparaciones e imágenes parece basarse en la paradójica y grotesca yuxtaposición de campos semánticos dispares. «El último jirón del día se desmorona como un pastel sobrante entre dedos torpes» (p. 119; 113). La relación sexual que Erika presencia en el Prater se compara con la ejecución de un trabajo mecánico (p. 148-152; 142-144), mientras que el concierto de música de cámara en el que actúa la pianista se define como un «ragú barroco» (p. 70; 63). A partir del significado de la palabra alemana Bach («corriente»), la autora construye un símil entre la interpretación musical y una corriente (p. 70, 71, 74; *64* , 68). Similar a este enfoque es el uso de citas de textos literarios canónicos, que se convertirán en una constante en las obras posteriores de la autora. El final del libro es una clara repetición de la escena final de *El proceso* de Kafka; versos famosos de Rilke y Goethe se intercalan a lo largo del texto, y en medio de la escena en la que Erika se prepara para su exploración voyeurista, aparecen referencias inesperadas al *Viaje de invierno* de Wilhelm Müller, musicalizado por Schubert. De hecho, el *Lied* dice:

Was vermeid' ich denn die Wege,
Wo die ander'n Wand'rer geh'n,
Tal como veo a Stege [...]

Habe ja doch nichts begangen,
Dass ich Menschen solite scheu'n

He aquí el pasaje de la novela en cuestión:

Ihr verlängertes Auge ist das Fernglas. Sie vermeidet die *Stege, wo die anderen Wanderer gehen*. Sie sucht die Punkte, wo die anderen

Wanderer sich vergnügen - immer zu zweit. Sie hat ja doch nichts begangen, dass sie Menschen scheuen sollte (p. 140).

Esta estrategia retórica no tiene una función exclusivamente parodística. El ciclo de Schubert del vagabundo desdichado pierde aquí su aura idealista y adquiere un significado que roza lo obsceno. Sin embargo, tampoco es incorrecto afirmar que Erika se identifica, al menos en cierta medida, con el sujeto romántico del *Winterreise,* lamentando una pérdida psíquica irreparable. Esta tesis ha sido firmemente defendida por Annegret Mahler-Bungers en un ensayo que es quizás también la base de la reinterpretación cinematográfica de Haneke, donde, como ya se mencionó, el *Winterreise* se convierte en el verdadero leitmotiv de su guión. En cualquier caso, la distancia irónica con la que se sitúan los acontecimientos narrados, a través del prisma de las figuras retóricas y la intertextualidad, es crucial. Los episodios no tienen un valor absoluto y se transponen cada vez a un plano figurativo. El primer plano ya no son los hechos, sino los patrones lingüísticos e interpretativos. La voz anónima del narrador en tercera persona no interviene directamente con un comentario para expresar su propio punto de vista, como en la novela clásica del siglo XIX, sino que disfruta asumiendo perspectivas siempre nuevas en sus figuras retóricas, desconcertando al lector. El flujo metanarrativo permite, sobre todo, el examen de estereotipos y clichés, a menudo con una ironía mordaz. El registro preferido de la autora es la antífrasis. En algunos casos, sin embargo, el «genio de la narración» cumple una importante función aclaratoria. Este es el caso de las verdaderas motivaciones tras la carta de Erika a Klemmer. Se trata de un episodio crucial en su relación, tras su primer encuentro sexual en un sórdido baño escolar (aquí también podría pensarse en un eco de Kafka). La carta de Erika es una instrucción detallada sobre cómo debería desarrollarse su relación en el futuro, con una lista de prácticas sadomasoquistas que despiertan la repulsión del joven. En realidad, el texto revela que la mujer no desea lo que ha escrito y secretamente

espera no ser golpeada (pp. 236-241; 228-232). La carta con las instrucciones eróticas (también un recurso tomado de la tradición literaria) se presenta así como una súplica contradictoria de amor y ayuda: Erika pide lo contrario de lo que dice.

En este mismo punto, la adaptación cinematográfica de Haneke resulta necesariamente ambigua. La propia naturaleza de la película obliga al director a abandonar el flujo metanarrativo, que constituye el aspecto más importante de la novela de Elfriede Jelinek. El precio a pagar es inevitablemente la pérdida del tono grotesco e irreverente del libro. Haneke, sin embargo, cuenta con las imágenes y la banda sonora, lo que restablece la musicalidad que, en última instancia, estructura toda la disposición retórica de la autora. El director evita el psicologismo y se niega a interpretar *La pianista* como la historia de un caso patológico. Sus imágenes son musicales.

Pero ¿está realmente enferma Erika Kohut? ¿Es esta mujer simplemente un caso perdido, relegado a los anales de la psique femenina? De ser así, habría que dar crédito a la reacción violenta de Walter y a la incomprensión del hombre al responder a la súplica de amor de la mujer. En realidad, la novela no describe los síntomas de un caso psiquiátrico, sino los fenómenos de una dinámica social, en su dimensión lingüística. En el epílogo de la historia, Elfriede Jelinek describe la metamorfosis de Walter Klemmer, de un pianista sensible y cariñoso a un atleta rudo y vengativo. Incluso antes de violar a Erika, el hombre ya había cometido un ataque simbólico contra una joven pareja en el parque de la ciudad. Si bien el voyeurismo de la profesora fue, en última instancia, inofensivo y sus víctimas fueron simplemente los desafortunados alumnos de sus clases de piano, el narcisismo herido del joven se desata indiscriminadamente y no duda en insultar a quienes se ofrecieron como sus víctimas. La violencia que asola a Erika es lo opuesto a las fantasías masoquistas descritas en su carta: no un acto de amor, sino de opresión. La brutalidad del mundo "sano" de los vencedores es infinitamente más terrible que las crueldades del mundo de los vencidos.

Por supuesto, incluso al final de la novela, la escritura de Elfriede Jelinek conserva su dimensión irónica y antifrástica, lo que impide al lector identificarse con el destino de Erika. El cuchillo de cocina con el que la mujer, incapaz de vengarse, se corta, sin duda la convierte en víctima, pero la reinterpretación literal de *El proceso* de Kafka muestra cómo a esta víctima, a diferencia de Josef K., se le niega cualquier preocupación de los demás y cualquier muerte heroica: «Las ventanas brillan a la luz del sol. Sus contraventanas no se abren para esta mujer, no se abren para todos. Por mucho que se la invoque, no se encuentra ni una sola alma buena. Muchos quisieran ayudar, pero no lo hacen. [...] Nadie le pone la mano encima, nadie le roba nada. [...] ¡El cuchillo debe atravesar su corazón y girar dentro!» (p. 293; 283).

El obturador de la ventana que aún se abre en la última página de *El proceso*, revelando la silueta de una posible "buena alma", una revocación de la sentencia, permanece cerrado en *La pianista*. Tampoco se le concede a la mujer el honor de los dos verdugos que, dividiendo las tareas, rodean el cuello de Josef K. y le clavan el cuchillo en el corazón, retorciéndolo dos veces con dolorosa meticulosidad. El destino de la pianista no es el del héroe por excelencia de la novela moderna. Erika Kohut es simplemente una marginada expulsada de la gran vorágine social, flotando en la indiferencia.

La escritura de Elfriede Jelinek ofrece sin duda una grandiosa representación de esta vorágine, que trasciende con creces el universo de la Austria contemporánea. El arte narrativo de la autora se presenta como un torbellino de imágenes y símiles. Sin pretender ser una novela psicológica o social, *La Pianista* demuestra la dimensión histórica de una crítica a nuestros patrones y modelos lingüísticos, y cómo el dolor de los vencidos —a menudo igualmente doloroso y nada heroico— puede expresarse sin caer en el patetismo ni el sentimentalismo.